

DREI VORGÄNGER: VARÈSE, CAGE, MESSIAEN

Es wäre seltsam gewesen, wenn die konkrete Erfahrung keine Vorläufer gehabt hätte. Die Hindernisse von seiten der Tradition waren jedoch so groß, daß es schon fast Abenteurer brauchte, um sie zu überwinden. Wie wir sehen werden, ergänzen sich die Befreiungstaten, die Varèse, Cage und Messiaen vollbrachten (es gab gewiß auch noch andere talentierte Befreier). Varèse ist es zu danken, daß er das Wesen der musikalischen Sprache und folglich auch ihr Material erneuert hat: daß er, im Ganzen genommen, eine andere Musik entdeckte. Cage ist ungefähr das gleiche Abenteuer zu danken, aber von einem ausgeprägteren, technischeren, weniger „inspirierten“ instrumentalen Ansatzpunkt her. Messiaen schließlich geht einen gleichwertigen Weg, aber er ändert an den Mitteln so gut wie nichts. Die ersten beiden sind Futuristen: Messiaen kehrt zu den Quellen zurück. Seine Haltung erscheint zwar weniger revolutionär, doch hat sie – darin besteht kein Zweifel – in gewissem Sinn mehr Tiefe.

Edgard Varèse

Die möglichen musikalischen Formen sind ebenso unzählbar wie die Formen der Kristalle. Edgard Varèse

So bedeutsam die Beiträge Strawinskys, der die traditionelle Rhythmik durchbrach (*Le Sacre du Printemps*, 1912), und Schönbergs, der die Tonalität aufhob (*Fünf Orchesterstücke op. 16*, 1909) auch gewesen sein mögen – *Ionisation* (1931) ist die Bestätigung eines völlig anderen Ausgangspunktes. Hier geht es nicht mehr darum, die Rhythmik oder die Harmonik auf dem eingefriedeten Gebiet des Orchesters und der Töne umzustürzen, hier geht es vielmehr um die Existenzbestätigung anderer Klänge als der temperierten und anderer Klangaggregate als der, die aus Reihenpermutation entstehen. Dieses Bestreben zeigt sich bei Varèse auf einer doppelten Ebene: der Wahl der Instrumente und der ihrer Verwendung.¹

¹ Das Verzeichnis der Instrumente und das Vorwort zu *Ionisation* sind bereits kennzeichnend dafür. Neben der Sorge um Genauigkeit läßt sich das Bemühen feststellen, die noch wenig bekannten Klangfarben der Schlaginstrumente zu klassifizieren. Bei der Lektüre der Partitur trifft man auf eine globale Klassifizierung nach Familien.

– Nicht temperierte Familie:

a) Holz (Woodblock, Tempelblock, Claves usw.)

1. **Wahl der Instrumente:** Varèse begnügt sich nicht damit, in seinem Interesse für Blas- und Schlaginstrumente weiter zu gehen als seine Zeitgenossen (*Intégrales, Octandre, Déserts, Ionisation*), sondern fügt dem Schlagzeug noch ungebräuchliche Instrumente hinzu (Sirenen, Amboß) und erfindet sogar ein neues (die mit einer Schnur versehene Trommel, die Löwengebrüll imitiert). 1937 schreibt er in *Equatorial* für das erste elektronische Instrument, das Theremin, und 1954 stehen in *Déserts* zum erstenmal Orchester und Tonbandmusik nebeneinander. Indessen scheint vor allem sein Instrumentalsatz die *Musique concrète* vorwegzunehmen.

2. **Besondere Anwendung der Instrumente:** Die Genauigkeit der Notation bei Varèse erstreckt sich ebenso sehr auf die Akzentsetzung und die Verhältnisse zwischen den Lautstärkegraden wie auf die Spielart der Instrumente, und dies im Hinblick auf ein Höchstmaß an Mannigfaltigkeit. (Auch dafür ist das Vorwort zu *Ionisation* bezeichnend.) Aber vor allem zielt er mittels verschiedener Prozeduren auf die Hervorbringung von Klangobjekten mit einprägsamer Gestalt. Solche Verfahren sind: der Übergang von einem Instrument zum anderen bei gleichbleibender Tonhöhe, komplexe Klangeinsätze bei der Kombination eines in der Tonhöhe fixierten Instruments mit einem Schlaginstrument, das Herstellen von Beziehungen zwischen ungewöhnlichen Klangmaterien (Kombination von Tamtam und Klavierclustern in tiefer Lage) . . . Was jedoch zweifelsohne überwiegt und innerhalb seiner Zeit am eigenartigsten wirkt, ist das Streben nach dynamischen Entwicklungen: in *Déserts* (¹1954; ²1959) zum Beispiel die komplexen Schichtungen von Bläsern und Schlaginstrumenten.

Was die orchestrale Schreibweise von Varèse angeht, deren Einfluß sich besonders in den originellen Beiträgen eines Jolivet niederschlägt, so ist vor allem darauf hinzuweisen, daß die Bestrebungen, die sich vom Orchesterersatz freizumachen suchen (die Ordnung der Klänge nicht nach ihrem Ursprung, sondern nach ihrer Wirkung; Variationen im Klangverlauf; Inter-

b) *Fell* (Tomtom, kleine Trommeln, große Trommel usw.)

c) *Metall* (Becken, Tamtam, Gong usw.)

(Die Rolle und die Verteilung dieser Instrumente innerhalb des Orchesters lassen, wenn auch keine Temperierung, so doch relative Intervalle, also eine neue Melodik, zutage treten.)

– Familie mit unbestimmter Tonhöhe:

Röhrenglocken, Pauken, Cencerro.

(Mit „unbestimmter Tonhöhe“ bezeichnen wir jene Instrumente, deren Obertonreichtum zu groß ist, als daß sie zu den klassischen Instrumenten zu zählen wären, deren Klang aber dennoch auf einer grundlegenden Charakteristik beruht.)

esse für das Objekt mit einprägsamer Gestalt), die Tendenzen der *Musique concrète* vorwegnehmen, oder doch zumindest jene, welche durch die elektroakustischen Techniken anschaulich gemacht werden konnten.

John Cage

Neue Musik: neues Hören. Nicht der Versuch, irgendein Gesagtes zu verstehen, denn wenn etwas gesagt würde, nähmen die Klänge die Form von Worten an. Ganz einfach Aufmerksamkeit für die Aktivität der Klänge. John Cage

Es war um 1950 bei Mme. Tezenas. Vor einem erlesenen, feinschmeckerischen und müßiggängerischen, etwas naiv neugierigen Publikum steckt ein noch kaum bekannter, hochgewachsener und jungenhafter Amerikaner für lange Zeit den Kopf unter den geöffneten Deckel eines Flügels. Bewaffnet mit Gummis, Nägeln, kleinen Holzstücken, Kautschukstückchen usw., verübt er eine Anzahl kunstvoller Missetaten zwischen Saiten und Resonanzboden, zwischen Hämmern und Filz, die er „Präparierung“ nennt; er sagt, sie müsse mit äußerster Genauigkeit ausgeführt werden und nähme zwei bis drei Stunden in Anspruch.

Dann setzt er sich an die Tasten und spielt in ausgesucht klassischer Manier. Nach *Bacchanale* von 1938 verwandeln *Sonatas and Interludes* von 1946/48 das Klavier in ein Schlagzeug-Orchester und lassen auf seltsame Weise an Asien denken.

Jahre später, bei der Weltausstellung von 1958 in Brüssel, bringt Cage, wieder am Klavier, oder vielmehr mit zwei weiteren Klavieren und zwei weiteren Partnern, eine Symphonie aus Pausen zu Gehör, mit seltenen Interpunktionen der kaum präparierten Klaviere.

Aber es gibt noch einen anderen als diesen klassischen Cage: einen, der die ausgefallensten Instrumente zusammenbringt¹, der die Plattenspieler spielen läßt², der dem Publikum fünf Minuten Stille zumutet oder die Monotonie von 333 zermalmenden Schlägen mit dem Unterarm auf die Klaviertasten oder die Katzenmusik von wahnsinnig gewordenen Radios. Zu solchen Exzessen führt die Präzision.

¹ *Three constructions in metal*, 1938/41. „In der dritten Construction werden folgende Instrumente verwendet: Rasseln, Trommeln, Blechdosen, Claves, Kuhglocken, Lion's roar, Becken, Ratsche, Teponaztli, Quijadas, Cricket caller und Muschelschale.“

² *Imaginary Landscape* Nr. 1, 1939

Olivier Messiaen

Die Musik an sich hat immer existiert in den Geräuschen der Natur, in der Harmonie der windbewegten Bäume, im Rhythmus der Meereswogen, im Klang der Regentropfen, der brechenden Zweige, der aufeinanderprallenden Steine, in den Rufen und Schreien der Tiere (. . .) und in zahlreichen anderen Wundern, die aufzuzählen hier zu weit führen würde; (. . .) man ziehe die Folgerungen aus einer so uneigennützigsten Lehre, in der alles immer lebendig ist und in der es weder Irrtum noch Schwäche gibt. Olivier Messiaen

Diese Zeilen enthüllen eine Haltung bei Messiaen, die der der *Musique concrète* nahesteht, wenn sie auch auf anderen technischen Annäherungen beruht.

Sucht man diese verwandte Haltung zu umreißen, so findet man sie *im Hören der Klänge*. Messiaen hört die natürlichen Klangquellen, läßt sich von ihnen inspirieren und überträgt sie schließlich aufs Orchester, nicht in der Art Debussys (der eine Impression beschwor), sondern auf objektive Weise. Von der *Turangalîla-Symphonie* (1949) über den *Réveil des oiseaux* (1953), die *Oiseaux exotiques* (1955) und den *Catalogue des oiseaux* (1959) bis zu *Et expecto resurrectionem mortuorum* (1965) wird die Notierung von Vogelgesängen immer exakter.

Dieses Bemühen, eine nicht vom Menschen herrührende Struktur in die traditionelle Notation und in eine musikalische Form einzuführen, steht dem des experimentellen Musikers nahe, der bereits artikulierte Naturklänge einbezieht und einer Komposition organisch einverleibt.

Außerdem weist das Interesse, das Messiaen allezeit für andere musikalische Welten als die unsere bekundet hat (indische und altgriechische Rhythmen, Gregorianischer Choral, exotische Folklore . . .), auf das Streben nach einer *Rückkehr zu den Quellen* voraus, mit der die *Musique concrète* den Musikbegriff selbst zu verallgemeinern sucht. Und schließlich hat nicht nur das Werk Messiaens, sondern auch seine Lehre eine ganze Generation zu einer erweiterten musikalischen Konzeption ermutigt. Gerade in der Geschichte der *Musique concrète* spielen ehemalige Schüler von Olivier Messiaen vielfach eine Rolle, angefangen bei Pierre Henry bis zu den Adepten der jüngsten Zeit.